

新中国民族电影的表演美学论纲

厉震林

《福建艺术》2012 年第 1 期

—

新中国民族电影的表演美学论纲

厉震林 王晶

《福建艺术》2012 年第 1 期

—

自新中国建立以来，民族电影以自身独特的风采活跃在中国电影银幕上，不仅丰富着中国电影的种类，而且，在时代的发展与变革中与汉族电影进行着艺术的“对话”。民族电影在美学上逐渐成熟的过程，不仅在镜头语言上有着鲜明的表现，而且在表演美学方面也得到了体现。本文从表演美学角度对新中国民族电影的发展进行回顾及其论述，通过表演美学的嬗变分析民族电影文化的变迁。

“任何艺术都是一种人学，都是表现人以及为人服务的。电影自然也不例外。由此，扮演人的电影表演，同样也就成为电影艺术的核心部位。电影表演的形态和资质，也就决定了电影的形态和资质。”^[1]应该说，任何一种表演也都是一种社会表演，都包含着政治、文化、经济以及意识形态的社会表演成分。社会表演学中的“社会表演”，是指人们日常生活中的表演，包含着社会规范的因素，例如“解放初期，许多旧社会被认为美的东西，例如雍容华贵、浓妆艳抹、出入灯红酒绿之中、不劳而获，曾为从前许多人所仰慕的，现在则变成丑的了，而以前以为丑的，粗手大脚、汗流满面的劳动者，则成为美的事物了。仅仅一年相隔，美丑的标准竟如此颠倒，是什么具有法师的魔术力量？我们如果发问：‘这种话语来自何方？如何传播？受谁控制？’则可以隐隐约约发现权力的真相了。任何美丑，都是一部权力的作用史。‘一切事物都可以总结为两个词：权力与知识’，‘权力关系贯穿社会每一个领域’，‘在人与人的关系中，无论是怎样的关系’，‘总有权力存在’，美丑自然也不能例外。”^[2] 电影艺术的社会表演，则是指虚构故事的表演背后，隐藏着深刻的社

会潜在动机，乃是多种社会话语的合力作用结果。民族电影自然也是如此，在表演美学上的发展也受到社会力量的内在影响。

在此，民族电影又有着它的自身内涵，由于少数民族的特殊性质，使民族电影表演成为了一种民族视觉。对于中国民族电影而言，它在表演中有着更为强烈的代表性、正面性和美好性，并由此成为一种民族视觉的标识。民族电影的表演形态，它不是代表一个人，而是一个民族，故而是民族形象的整体展现，民族电影表演也是民族形象表演，而且，由于民族电影的人物大多较为单纯，较少撕裂、挣扎以及在变异中发展的复杂性，民族电影表演也体现出一种洁净和明朗的风格，内心情感和外在动作基本一致，是在鲜明体现基础上的民族体验，与汉族的复杂人格构成一种对比。

民族电影承载着民族形象的演变，民族电影表演美学折射着民族电影在政治、文化、经济以及意识形态博弈之中的发展变化。新中国民族电影经历了政治化的民族电影、文化性的民族电影、风情化的民族电影等三个阶段，因此，从总体而言，民族电影表演也同样经历了政治化、文化性、风情化的嬗变过程。

二

“文革前”十七年的民族电影表演，由于作品主题主要是表现新旧社会对比、社会主义建设热潮以及历史神话传说，也使表演美学洋溢着朴实而纯美的风格。此一时期为卡里斯马典型的符码化时期。“‘卡里斯马’，原意是神圣的天赋，即 *charisma*，指具有感召力的神圣人物。依据美学家韦伯与希尔斯的阐释，它兼指某种具有原创性、神圣性且富于感召力的人物与符号，其代表文化的中心资源，对其他人物与符号以规范、秩序和整体形态，富有原创性人物的非常素质，实质是人类历史进程中人的力量交互作用的感性形态，是一种文化体制的形象代表。卡里斯马典型，是指具有卡里斯马素质的艺术典型，富有原始的感召力，代表中间价值体系，而它的出现，则与这一时期文化语境的特定压力与需求相联系，而形成一种符码化的效应。”^[3]“对卡里斯马典型的着力描写，多采用顺序叙述的策略，直接与间接刻画相互结合，动作描述为主，心理展示为辅，表现了一种信念明确、斗志昂扬的时代风貌。这种话语传体，

在修辞学上的特征，则称为兴体，即文化兴起的修辞表达，高昂、明快与浪漫主义的艺术激情。”^[4]这一时期民族电影中的人物形象，大都具有卡里斯马典型的素质。不论是《边寨烽火》中的多隆、《回民支队》中的马本斋，还是《农奴》中的强巴，他们身上都体现着卡里斯马精神。“新的主人只有在与反面人物的斗争中，而且，现实又否定了中间人物的生活道路，走向革命是他惟一的人生选择，加上帮手即党的形象的帮助，才能成为新时代的自觉主人。这种新的主人，具有特别新的精神素质，赋予了卡里斯马典型的神圣源泉。”^[5]这一时期民族电影表演有着朴实的美感，充满一种真实感，大多富于一种本色表演。同时，由于人物的典型化，使表演也具有一种典型化，动作与台词是经过加工和提炼的。民族电影的表演特征较为鲜明，具有一种戏剧舞台化的倾向，使得表演具有戏剧化痕迹。它符合当时观众对于银幕形象表演的想象，也符合演员对于从西方传入中国的电影表演的认知，因此，电影表演的戏剧化倾向，也被认为是一种银幕的“真实”，从而也被当作是生活的“真实”，尤其是对于民族电影的“陌生”生活表演形态，因此，这一时期演员在表演过程中较为突出面部表情特征，某些肢体动作过于夸张和外放。

应该说，“文革前”十七年的民族电影表演的主旨在于应证性，即它是应证新旧社会的对比以及少数民族的族群生活，较为重视故事内涵，表演乃是为故事服务的。《内蒙人民的胜利》、《草原上的人们》、《边寨烽火》、《五朵金花》、《回民支队》、《冰山上的来客》、《农奴》、《阿诗玛》、《景颇姑娘》等电影都有较强的文学性，非常重视故事的内涵、情节的发展以及人物形象的塑造。因此，演员的表演从属于故事情节的编排，表演除了追求人物形象的真实塑造之外，它只是情节发展的依托。这一时期民族电影表演的具体方法，可以分为本色演出、非职业演员的表演、民族浪漫化的表演和经过西方演剧学派训练的表演。演员的主要来源，则是当地少数民族民众之中选拔、正规戏剧学院毕业的民族演员、少数民族歌舞演员以及汉族演员。《五朵金花》和《阿诗玛》的女主角杨丽坤即为歌舞演员，《阿诗玛》的演员大多是云南人民艺术剧院歌舞剧团的演员，整部电影没有对白，都是通过歌舞来进行叙事和抒情，因此，它在表演上就更体现着民族浪漫化的表演特征。电影《农奴》是由西藏话剧团演出的，而他们的团员都是上海戏剧学院表演系第一届藏族班的毕业生，在接受了严格的专业表演训练后，这些藏族演员在肢体语言、

面部语言上都更接近舞台化，表演也更追求真实。强巴的扮演者旺堆在表演上着力刻画人物的内心情感动作以及变化。

“文革前”十七年的民族电影表演，充分体现着强烈的民族代表性、正面性和美好性，是一种民族形象的银幕符码。如此的表演，也就带有一种庄重性和仪式性。1996年10月在云南昆明举办的第五届中国金鸡百花电影节“中国少数民族电影学术研讨会”上，学者公浦认为，“《五朵金花》之所以为观众所钟爱，与它的审美价值分不开。对观众来说是美的欣赏，对白族人民来说是美的自我表现，所以白族同胞才把它视为本民族的光荣与骄傲。以至妇孺老幼，有口皆碑，成为一代青年人争当金花和阿鹏的文化现象。我认为这就是美的力量。金花和阿鹏的名字也就成了美的象征、美的化身和美的同义词。电影中的五朵金花展现了白族妇女的一个群体，不单是“这一个”，而是“这一群”；不单是一个美，而是群体美。他们虽然性格各有不同，面貌各有差异，有的温和，有的泼辣，有的甚至唱着调子骂人，但都显示了聪明、有才干、活泼、天真和美的共性，从而被白族同胞所接受。”^⑩从此可以看出，民族电影在创作时就秉承要代表民族形象的想法，并同时创造具有原创性、神圣性且富于感召力的人物及其其他影像符号，从而表现出文化的中心资源价值。可以说，“文革前”十七年的民族电影表演兼具民族性与政治化的双重特征。

三

二十世纪八十年代的“前新时期”，它进入了文化启蒙时期。“由于时代意识形态的变迁，人文精神出现解卡里斯马典型符码化倾向。它的文体特点是一种现实化的浪漫主义以及人文主义的乌托邦，在忧患意识的情感动力下，形成这一阶段卡里斯马典型的人格特征，一是追求人文主义的生命理想，呼唤人性复归，以人的现实处境作为艺术描写重心，将主题转向现实表现，即现实性的还原暴露；二是以泛爱主义的人文精神代替“斗争哲学”，不再以阶级斗争与路线斗争，作为处理人与人之间关系的根本原则，而着力描写在新的时期中人的互相体谅与沟通，抒发一种真诚的人际关系及其内心世界；三是信念的模糊性，这一时期的卡里斯马典型主体行为产生复杂倾向，在人格领域发生摇摆，在寻找与巩固自我价值的同时，又不断处在不断的否定与再否定之中；四

是主人公与帮手的解魅，这一时期的卡里斯马典型消解了神圣的魅力，恢复了人的本来面目，不再有一呼百应的感召力量；五是卡里斯马的人文化、个体化与再魅化。解卡里斯马的艺术时期，它重在以意念叙述展示人物冲突性的历史境遇，即普通人的受难与帮手的无能，从超卡里斯马时期人物全知全能的模型中突围出来，卡里斯马典型出现了非自主、非自信的声音，在修辞传体上则形成赋体形态，在铺陈直事的原则基础上，清除比体的语词垃圾，而显露出本体的真相。”^[7]

中国电影在这一时期也出现了重大的美学转型。作为文化新生质的代表之一，“第五代”电影导演带着灼热和阴冷的呼啸登上了中国影坛，他们对于电影本位的再发现及其在新的美学意义上的重建，赋予了电影作品沉甸甸的历史意识以及压抑而苦涩的文化情调。“‘第五代’电影导演开始银幕抒情以后，中国电影逐渐从对现实政治的关注转向对历史政治的思考，企图穿越意识形态的迷雾而深入反思历史，从而重塑国家和民族的神话，因此，他们采取一种寓言策略及其象征主义的表现手法。在电影美学中，最为重要的是空间、色彩和镜头运动等影像表意元素，演员表演必须配合这些象征化和风格化的影像图谱生成需要。‘强烈的思想内涵’使电影文本从政治学和社会学主题的叙事主题转向了民俗学和历史学，进入一种民族精神历史探索和冥思的人文隧道，除了在人物服装、场景色彩、画面结构和镜头运动‘在风格上创新’，表演美学也必须同样地‘在风格上创新’，故而从戏剧化表演转向了日常化表演。因为戏剧化的表演形态，至少给这种寓言电影构成了两个危险，一是形体和台词较为夸张的戏剧化表演，使观众容易关注演员的表演形态，而忽视了作为电影美学中心部位的影像表意元素，从而使场景色彩、画面结构和镜头运动等图谱表现能力低效甚至失效；二是戏剧化表演也容易使电影文本故事现实化，将其蜕变为一个真实的故事情景，而失去了民俗学和历史学的象征主义表现功能。因为对于这些寓言电影来说，文本故事只是叙述主题的一个入口或者说是平台，它的本意不在于表述这个故事，而是通过它达到一种与历史接通的效果。显然，戏剧化表演必然破坏电影叙事历史深度化的格局，而必须使表演形态收敛，呈现出一种日常化表演状况。”^[8]

这一时期的民族电影表演也表现出了相应的美学特征，它出现了两个倾向，一是常规电影的浪漫化和戏剧化表演，如《孔雀公主》和《傲蕾·一

兰》。在《孔雀公主》中，演员的表演更多地表现为抒情的特性，是内心情感的外化，属于一种浪漫化的表演方法；《傲蕾·一兰》的一兰公主是部落的首领以及英雄人物，故而影片有意通过戏剧化的手段进行性格塑造，演员在表演上也无法脱离戏剧化的特征；二是探索电影的寓言化题旨，也使表演成为一种哲学，表演属于一种影像符号，它需要配合画面，成为画面的一个文化载体，从而产生视觉及其听觉的整体效果。生活化的表演，甚至是一种无喜无悲的“麻木”状态，它在一种日常生活的仪式化后，生成画面的整体寓言效果。

“田壮壮的《猎场扎撒》和《盗马贼》是寓言电影的代表作品。《猎场扎撒》、《盗马贼》几乎完全拆卸了情节的链条，依仗画面自身来表达他的情感和宣告他的意见，达到了电影作为艺术的终极境地。”^[9]此一时期的民族电影多为一种汉族视角，表演上也按汉族导演的要求进行。电影的故事性出现淡化现象，电影的思想内涵已经不再通过台词、人物性格以及情节起伏诉诸观众，而是显露在电影的色彩及空间构图上。演员的表演成为画面的一个组成部分，参与构成了影片所要达成的风格和气质。“描写藏族宗教生活的《盗马贼》，剧中“晒佛”、“天葬”、“插箭”、送“河鬼”、跳“鬼舞”，曾是如此规模宏大以及气氛肃穆，但是，艺术的视觉高潮“雷击神箭台”，即罗尔布历经磨难、陷入绝境时，望着神圣和凛然的神箭台被雷击中，并燃烧和倒塌，他对神的虔诚信仰彻底崩溃。随后，罗尔布再次去盗马并被杀害，奔向天葬台而死，皑皑雪原上留着他的腰刀和血迹。”^[10]罗尔布在此只是一个符号与能指，成为画面的一个文化载体。

“前新时期”民族电影表演的主旨是对照化，即少数民族文化与汉族文化对照，从而折射汉族的文化困惑问题。“田壮壮的《猎场扎撒》、《盗马贼》更是深入少数民族的日常世俗生活，借助少数民族的“理想国”以及“理想国”的回归或者破灭，来反射汉族历史的文化背景。”^[11]“《猎场扎撒》卢梭式的“返归自然”，采用近似“真实电影”的摄影风格和运动镜头，颇有气势地再现出这个马背民族在围猎追逐中粗犷、强悍、充满野心的性格气质和流血的诗意。这些多少带有“理想国”的艺术抒写，实际上是田壮壮对汉文明中的某些负值的彻底否定。”^[12]民族电影表演美学在这一时期的演变，不仅体现出中国电影本位上的再发现，同时也丰富了中国电影文化。从“文革前”十七年政治化的民族电影到“前新时期”文化性的民族电影，电影表演美学也从政治

化要求转向文化需要。“中国电影在从现实政治向历史政治的推进过程中，又逐渐发展到人性政治阶段，也就是说从政治学和社会学到民俗学和历史学又发展到人类学层面，因此，电影表演也必须作出策略性的调整，从而满足这种电影美学深化的需求。”^[13]

四

二十世纪九十年代的“后新时期”和新世纪，电影文化进入自我放逐的后现代时期，即再解卡里斯马典型符码化时期。此时，“中国社会意识形态‘众声喧哗’。在此情景下，伪现实主义、泛现实主义等各种反现实主义的艺术手法“粉墨登场”，出现了空前繁荣的艺术“呐喊”，而作为艺术话语背景的意识形态，由于思想学说纷呈，使人处于一种选择艰难的状态，颇有茫然失措的感觉。既需要典型又产生不了典型，需要文化又被解构，卡里斯马典型遭遇了空前的危机，形成了再解卡里斯马典型的特定变体，走向了反中心化的移心倾向，即取消中心人物、思想与情节，是一种泛典型与典型碎片，被解构得支离破碎，英雄主义与理想主义的“光环”人物已经不复存在，只是一个有着各种神圣呓语的“空壳”世俗神话，是一种抽离的数码性人物、寓言以及它的影子，带有某种精神消费的能指游戏与典型墓园，堆砌一个又一个的能指系统，更加有力地消解了卡里斯马典型的力量。这一阶段在修辞传体上则是变体，即变兴、变比和变赋，以走向解体与重整为趋势的再解卡里斯马典型时期，则是泛现代主义的众声喧哗，以悲观性的主调风格，体现出了播散性的现代主义变体精神。”^[14]“进入九十年代，中国社会经济转型逐步深入，各种社会矛盾或者悖论开始出现，在文化体例上产生了从审美到审丑的转变，使表演也产生了反叛、颓废和时尚、追寻的情绪化特征。进入新的世纪，中国在经济崛起之后，文化也渴望崛起。中国电影采取了一种关于中国历史以及武侠的“神话”策略，以一种仪式化的场景、色彩、影调、镜头运动及其表演，在世界电影界亮相以及构成一种商业电影大片的市场效应。仪式化表演使表演人偶化了，是仪式的一种形象手段。”^[15]

这一时期，民族电影出现了史诗片，同时电影中有着较多的歌舞性和音乐性的场面，表演也成为一种景观化表演。电影中的许多场景是故意“拼贴”进

来，为了迎合观众猎奇的心理，民族电影成了奇观性的消费。电影表演也无法避免地奇观化，充满异族风情的表演性，甚至颇如同旅游景区的表演。学者李二仕认为，“《诺玛的十七岁》、《花腰新娘》，我们的确可以看到它的另类与尴尬：拿了大奖仍难免被观众冷落，或被作为猎奇的观赏对象。《花腰新娘》甚至更是在冒猎奇风险，《诺玛》曾经的努力戛然而止。郑洞天谨慎地认为，中国少数民族电影的出路必须走出‘猎奇’与‘皮毛’，即便塞夫、谢丽丝夫妇的《成吉思汗》这样的佳片仍然没有完全脱离‘汉族视野’，只有《天上草原》更为纯粹些，但这样的片子实在太少了，云南的两部片子也还没有达到这样的高度。‘我们太需要来自民族自身对本民族文化的信念与信心，需要真正的民族视角！’”^[16]在汉民族的大文化圈中，少数民族往往容易被列为“奇观”，进行某种“他者”的文化想象。“少数民族文化作为一种神话或想象性资源，在新时期以来不断浮现于受众的阅读和视听空间。90年代以后，随着商业文化的侵蚀和旅游爱好者的深入与探险，尤其是新世纪以来不断增加的少数民族题材电影，使得少数民族（地区）越来越成为一个诡秘的神话。无论是《诺玛的十七岁》和《美丽家园》，还是《图雅的婚事》和《香巴拉信使》，草原、马群、马头琴、格桑花、梯田、婚葬、经幡等文化、民俗、宗教的事物，都成为一种象征性符码，它们直接地指向一种民族文化的内部空间和它们所架构起来的秩序。它们几乎成为一种民族的寓言和史诗，而这正是处于全球化后殖民语境中心的第三世界国家文本的普遍特征”，“于是少数民族文化成为少数民族电影极力表达的一种介质，成为一种再次挖掘的资源，成为观众一种想象性的空间性符号。在少数民族电影的表现空间里，它们在不同话语表达里形成着不同的张力和意义，民族的身份也在不同的话语形态中呈现出多元风格。少数民族题材电影对少数民族自身的书写正是通过一系列不同的建构和生产方式处于这样的一个过程之中，成为人们新的想象空间和神话”，“新世纪以来，少数民族题材的电影蓬勃兴起，所有人都对少数民族地区充满着热切的表达欲望，他们探秘、挖掘、再现和重新审视了少数民族的灵魂。这些少数民族题材电影对少数民族地区的持续书写，使少数民族地区这个曾经排斥在现代性话语之外的闭锁空间，开始以一个特殊的文化代码得以表达，完成观众的深层窥视”，“浓郁的彝族风情、奇崛的边地景物、神秘的文化色彩、沉雄的原生态……祭祀、葬礼、婚俗、服饰、节庆、原生态歌舞等场景，具有强烈

的视觉冲击力。可以看出，民俗风情成了这些电影保证票房的一个重要因素。在这些电影中，民俗是所有本文不可或缺的一个组成部分，是一个民族集体的生存境遇和心灵实在，是主体面对自然、面对外界所呈现出的文化焦虑和内心的虚弱感。它们成为整个影片的一种消费性功能，它维系着影片的符码秩序和组织结构”，“他们将少数民族的民俗作为大众文化语境下日常生活的消费官能，以空间化的形式给读者提供一种平面化的、无深度的一个又一个消费的场景。它们明艳的、神秘的或者奇幻的叙述，不过是全球化后殖民语境里传统文化话语向消费文化话语的一次缴械。他们对少数民族的隐性叙述，满足了大众对这个他性文化存在的窥探欲望，让读者在书写的窥探中再窥探一个有着异域情调的装饰性的文化区域。”^[17]在后现代的消费语境下，民族电影的奇观性消费既体现着电影的商业性原则，也是民族电影风情化的某种表现。这一时期的电影表演美学表现为人偶化特征，强调俊男靓女的美感。由于电影故事内涵更加淡化，电影更充满猎奇性和通俗化，演员的形象更重视外形，演员表演从某种意义上说更如同景观的陪衬，失去了表演本应具有严肃规范。此外，汉族演员的跨族表演更多，由于较少的少数民族本色表演，因此，它的表演性也更强。

五

“表演是一门具有特殊性质的艺术科学，它是一种人类的体验与冥思方式”，“因此，表演存在一些神秘的生命文化编码，它实质上是人类童年时期原始信念的一种分解与复活，是人类精神无家可归者寻找家园的历史，是想象与幻觉中自我人格的抒情印证。”^[18]可以说，新中国民族电影表演也是民族“想象与幻觉中自我人格的抒情印证”。“从1950年至今，我国共创作生产少数民族故事影片二百余部，涉及到约四十个少数民族。不少影片不仅公映时轰动一时，且长映不衰。50——60年是经典频出的黄金期：《山间铃响马帮来》（苗族、哈尼族）、《芦笙恋歌》（拉祜族）、《边寨烽火》（景颇族）、《五朵金花》、《摩雅傣》（傣族）、《刘三姐》（壮族）、《冰山上的来客》（塔吉克族、维吾尔族）、《阿诗玛》（彝族）……专家分析，当时的经典产生与阶级斗争为纲的社会大环境息息相关，相对封闭的观众很容易对少数

民族风情电影痴迷不已，而争取民族大团结的政治环境、精雕细刻的创作机制也为经典的产生创造了条件。80年代后尽管也出现了《青春祭》（傣族）、《盗马贼》（藏族）、《鼓楼情话》（侗族）、《黑骏马》（蒙古族）、《红河谷》（藏族）、《一代天骄成吉思汗》（蒙古族）、《益西卓玛》（藏族），《天上的草原》（蒙古族）等大批经典，但多元文化对电影地位的削弱已经严重影响到少数民族电影的号召力，缺少市场的少数民族电影反过来又削弱了创作者的积极性——像一个被宠坏的孩子，成人之后，他只能独自面对四处无援的尴尬。”^[19]民族电影的成长成熟始终交织着政治、经济、文化与意识形态的多重因素。

新中国民族电影的发展经历了政治化的民族电影、文化性的民族电影、风情化的民族电影等三个阶段，故而从总体而言，民族电影表演也同样经历了政治化、文化性、风情化的嬗变过程。根据以上所论，可以得出如下结论：新中国民族电影表演的主旨经历了应证性、对照性、猎奇性，从现实与影像形象的应证到少数民族与汉族的文化对照再到具有猎奇性的电影表演，民族电影表演主旨的变化体现着中国电影文化的变迁；新中国民族电影表演的风格则从热烈到冷淡再到追求形象美感；表演的内涵则是从强调真实感到重视生活化再到追求表演化；表演的创作方法则是从典型化到符号性再到人偶化。不论是民族电影表演的风格、内涵还是创作方法，都是新中国民族电影表演美学的具体体现，证实了民族电影表演是一种特殊而又充满意味的社会表演。

【注释】：

[1] [2] [8] [9] [10] [11] [12] [13] [15] 参见厉震林：《电影的转身——中国电影的现代化运动及其文化阐释》，文汇出版社2010年版，第14页，第19页，第20页，第33页，第117页、第205页，第120页，第121页，第132页，第106页，在引述中文字略有调整。

[3] [4] [5] [7] [14] [18] 参见厉震林：《戏剧人格：一种文化人类学的学术写作》，中国戏剧出版社2003年版，第2页，第4页，第6页，第8页，第9页，在引述中文字略有调整。

[6]公浦：《谈谈民族电影创作》，《论中国少数民族电影——第五届中国金鸡百花电影节学术研讨会文集》，中国电影出版社 1997 年版，第 32 页。

[16] [19] 新华网云南频道 2005 年 10 月 13 日电，《云南影视现象：挑起中国少数民族电影的未来？》。

[17]周根红：《全球化时代少数民族电影的民族文化境遇》，中华传媒网。

基金简介：本论文系 2011 年上海市哲学社会科学规划项目《新时期电影表演美学史述》阶段性成果之一，批准号 2011BWY010。

厦门大学图书馆